

PINTURA A FRESCO

PROF. JOAO JOSÉ RESCALA

Catedrático de «Teoria, Conservação
e Restauração da Pintura

A escola pode aperfeiçoar o artista;
criá-lo nunca, porque melhor só se
pode o que já existe.

Paolo Mantegazza

A nossa persistência em abordar os assuntos técnicos da pintura tem por objectivo, contribuir para um melhor aperfeiçoamento dos alunos da nossa Escola, para que encontrem o seu natural meio de expressão atendendo às exigências dos seus temperamentos.

Torna-se de grande utilidade para as artes plásticas contemporâneas a reabilitação dos antigos e eficientes processos abandonados em benefício da pintura a óleo, que, aparentemente, se amolda às conveniências dos apressados, sem darem conta de que, a técnica a óleo também possui as suas exigências.

Para o domínio dos processos da pintura é preciso um longo e paciente aprendizado. Com o auxílio dos teóricos, o lado estético tem avançado demasiadamente não dando tempo ao artista executante de aprender, com mais calma, o seu ofício e, como justificativa, surgiram os defensores da “superação da técnica” por muitos aceita incondicionalmente, sem perceberem a causa que a gerou e, paradoxalmente, jamais se ouviu falar tanto em pesquisas, mesmo entre aqueles que não estão armados dos elementos técnicos para empreendê-las por acreditarem que a “superação da técnica” não lhes permite a humildade de aprender cursando uma escola de arte.

“Ha uma incongruência bem sutil em nosso tempo. Na história das artes estamos num período que muito parece ter pesquisado, e que, no entanto, é dos mais afirmativos, dos mais vaidosos, dos menos humilde diante da obra da arte.

Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos, um desesperado, uma desapoderada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas, o artista. E não poderá haver maior engano.

Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o individuo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade."

O presente estudo será uma modesta contribuição aos que pretendem se dedicar à pintura mural e reconhecem o valor da técnica na consumação de uma obra de arte. Devemos esclarecer no entanto que, a palavra escrita não se faz bastante, ela não alcança ou esclarece certos pontos e as sutilezas próprias de cada processo. O seu domínio só é possível, a par da leitura, com o manuseio do material na prática constante e atenciosa, e, isto é mais fácil, atualmente, nas escolas que se achem capacitadas a proporcionar as condições necessárias.

A atual direção da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, na medida do possível, tem procurado dotá-la dos meios capazes de atingir tal fim, não descurando da formação cultural do aluno promovendo conferências no seu recinto por conferencistas de fama comprovada, inclusive sobre arte moderna.

Foi lembrada recentemente em uma das reuniões da sua "Congregação" a criação de uma cadeira de "Composição e Pintura Mural", que encontrou o apóio imediato de todos os professores presentes, se aprovada em definitivo, a nossa Escola será a primeira do Brasil a possuí-la e virá preencher

* Mário de Andrade, Curso de Filosofia e História da Arte.

uma enorme lacuna, O ensino da composição não tem sido possível ser ministrado com regularidade e eficiência. A pintura mural virá atender ao retôrno ao muralismo indo ao encontro das exigências sociais da época.

Houve uma longa pausa na tradição da pintura mural na Bahia, atualmente percebe-se a tentativa da sua recuperação, inclusive, por um decreto protecionista, proposto pelo atual Prefeito e aprovado pela Câmara Municipal do Salvador. Devemos louvar no seu gesto a preocupação do retôrno da pintura mural e a proteção aos artistas; é uma grande coisa pra nós e que o exmplo da autoridade que se preocupa com a arte e seus executantes seja imitado por outros.

Apesar das controvérsias com opiniões favoráveis e desfavoráveis dos artistas, publicadas pelo quinzenário "Para todos" na capital da República, não poderemos avaliar por enquanto o acêrto da medida, só o tempo dará a palavra definitiva. Com decreto ou sem êle, jamais se pode afastar o perigo da introdução de aventureiros ou maus pintores, depende mais da educação artística dos proprietários de imóveis e da responsabilidade dos arquitetos, êstes, raramente, pensam com seriedade no assunto e, nem sempre reservam local adequado para que a decoração mural possa contribuir à beleza dos seus projetos, de modo integral e harmônico.

Há uns 18 anos passados, o "Núcleo Bernadelli", sociedade de jovens artistas no Rio de Janeiro, que tanto se esforçou para a implantação da arte moderna no país e a melhor regulamentação dos nossos "Salões", pretendeu um decreto semelhante, não o conseguindo. Mais tarde, por intermédio de um dos seus presidentes eleito vereador, foi renovado a Câmara Municipal do Rio novo pedido sem resultado.

Como um dos fundadores e antigo componente da referida sociedade, só poderei ser favorável à medida e desejar que os interessados meditem na sua responsabilidade para que a Bahia contribua efetivamente para um aproveitável desenvolvimento da pintura mural, sem menosprêzo da sua tradição que tanto a exalta, a qual terá bastante fôrça, para no futuro, possuirmos uma arte mais aclimatada.

Existe um sério problema na cidade do Salvador relativo à permanência da pintura mural, feita em qualquer processo, mormente, os considerados aquosos. O problema consiste no elevado teor de umidade da atmosfera e o salitre originário da cal contaminada, e, principalmente, da areia retirada das proximidades do mar.

Quando, por qualquer razão, não se tomam as precauções que iremos apontar mais adiante, dentro de um prazo mínimo surgirão sobre as pinturas manchas úmidas, salitrosas ou fungosas, surgidas de dentro para fora tornando, por isto, impossível qualquer reparo e a obra assim se perderá definitivamente.

Se forem atendidos todos os requisitos da técnica, a umidade deixará de constituir problema, e, para que assim seja, é preciso que a pintura de tal gênero seja bem paga e não haver prazo marcado para a sua conclusão, só assim o artista poderá ser responsável.

Na Holanda, país excessivamente úmido, as pinturas têm resistido incólumes a ação do tempo.

A pintura a fresco foi considerada como um dos processos mais antigos, acreditou-se até algum tempo ter ela nascido com a própria humanidade, e que as pinturas do período Neolítico foram executadas com a referida técnica. Tal opinião certamente baseava-se na semelhança entre elas apresentada na superfície, George L. Stout classificou tais pinturas entre as de *estrutura simples*, isto é, pintura *granular agregada*: "Todo aquêle que trabalhou analiticamente com pinturas sabe que a aparência da superfície pode ocultar a realidade sobre uma agregação orgânica do meio. A pintura pode ter um aspecto granular e ainda ser fixa através de um veículo tal como goma ou cola". *

Pela complexidade da pintura a fresco, não seria possível ao artista das cavernas realizá-la.

Nos processos considerados aquosos, depois de volatilizar-se a água, o pigmento não se torna envolvido pelo veículo como sucede com a pintura a óleo, o qual, em vez de volatilizar-se

* George L. Stout, *Classes of Simple Paint Structure* pág. 224

oxida-se com o passar do tempo, é a razão porque, difere a sua aparência da aquarela, têmpera e do afresco, neste, o veículo que aglutina as côres ao muro é a película carbonatada que aflora a superfície da camada superior do rebôco.

As pinturas aquosas mais que as oleosas têm a propriedade de absorverem e refletirem mais luz e menos do que a pintura a pastel, situada em primeiro lugar relativamente a esse efeito físico por não possuir veículo e ficar mecânicamente aglutinada ao suporte.

Pela aparência mate e homogênea, as técnicas aquosas são mais adequadas à pintura mural, mormente o afresco que também possui a vantagem de integrar-se ao muro fazendo parte do edifício. Mais indicado ainda nos dias presentes em que o povo não se acha possuído da necessária calma para se demorar deante de uma obra de arte e apreciá-la devidamente. Ao observador apressado o mural deve mostrar-se rapidamente e de modo integral. O artista deverá ter preferência pelas faturas simples e amplas, capazes de transmitir de imediato ao observador a sua mensagem.

O pintor moderno poderá servir-se vantajosamente deste antigo e belo processo pelas qualidades enunciadas, atenderá assim, a um dos objetivos da arte moderna: — a devolução dos princípios clássicos aos nossos dias, como aconselham Wolfli, Julhus Lange e outros.

A pintura a fresco exige do pintor a integral obediência à técnica, não admite improvisações. “Adverte Palomino em seu livro que a pintura a fresco “não é para copistas, nem pintores tímidos”, senão que, o artista deve trabalhar com liberdade, magistério e domínio”. Bem se deixa ver que o seu conceito de liberdade — clássica — se refere diretamente ao estado de perfeição no conhecimento do *ofício*, entendido êste como *dever*, não como *direito*, pelo que as palavras *magistério* e *domínio* vêm demonstrar-nos que é o que pode fazer *livre* o artista: o perfeito saber”. *

CONSTRUÇÃO DO MURO: — A parede ou muro é o natural suporte da pintura a fresco. Antes do início do trabalho

* F. Perez Dolz, «Iniciacion a la Tecnica de la pintura» pág. 24

deve-se constatar a ausência completa de umidade subterrânea, e que também, a mesma seja evitada depois de construída a parede, através do material poroso como por penetração pelas juntas, esquinas ou gretas, enfim, deverá ser absolutamente eliminada no momento da construção. Ela poderá dissolver sais dos materiais e mais tarde surgirem na superfície da pintura em manchas brancas ou outras manifestações prejudiciais, por vezes irremovíveis.

O muro, depois de terminada a sua construção, deverá permanecer algum tempo até a sua completa secagem antes de receber a primeira camada de rebôco. E' oportuno lembrar que as decorações com o processo em causa deverão ser feitas em locais bem ventilados, um ambiente sêco beneficiará o processo.

Os tijolos e pedras devem antes serem umedecidos com água e observa-los se a absorvem bem; devem ser retirados os que resistirem, por imprestáveis ao fim, picá-los previamente se possuírem a superfície lisa, para que a argamassa tenha melhor aderência.

A parede deverá ser saturada com água até o limite das suas propriedades absorventes, depende desta saturação a maior aderência da primeira camada de argamassa.

Quando se apresentarem manchas brancas características do salitre sôbre alguns tijolos é aconselhavel retirá-los, assim como, manchas de umidade, pois, com o tempo, elas atravessarão o rebôco e a capa de côr prejudicando a obra.

São mais apropriados os tijolos de côr avermelhada uniforme, os quais, denotam a presença do óxido de ferro, os de côr violeta escuro, de aparência vitrificada, absorvem pouca água.

Todos os materiais para a construção de edificios, assim como o solo ou pedras sôbre os quais repousa estão continuamente sujeitos a movimentos de expansão e contração. Uma parede rebocada possui um considerável gráu de elasticidade. Se o rebôco fosse o material inflexível que aparenta, não poderia ser usado.

É comum nas construções modernas, a presença de vigas ou colunas de cimento armado dividindo as paredes, cria um sério obstáculo a sua continuidade ou uniformidade, pela dife-

rença de material empregado, difere a aderência em tais pontos e o rebôco estará propenso a soltar ou rachar, poderemos anular êsse perigo se abrimos cavidades em tôda a extensão das vigas de modo alternado, introduzindo nelas, pedras vulcânicas deixando as pontas pronunciadas para funcionarem como pegas e argamassa. Na falta das pedras vulcânicas, poder-se-á usar como substituto o carvão de pedra já queimado, êstes materiais são inertes e não exercerão influência maléfica sôbre a pintura e têm a função de dar ao rebôco maior aderência e evitar as rachaduras quando em cima de cimento.

Para se pintar um afresco sôbre uma parede velha é preciso tomar certas medidas que a coloquem em condições de ser usada. Retira-se todo o rebôco antigo, se estiver denotando umidade em alguns pontos, verificar qual a causa para removê-la, inclusive, tirar os tijolos onde ela se manifestou. Aprofundar a argamassa que serve de liga entre os tijolos de uns 3 ou 4 centímetros em seguida, proceder a limpeza geral da parede e verificar se os tijolos acusam a presença do salitre para serem substituídos.

A CAL: — “A cal, cal viva, cal queimada, ou cal cáustica é óxido de cálcio (CAO). Tem sido preparada durante milhares de anos queimando-se o carbonato de cálcio nativo (CaCO_3) com lenha em simples fornos especialmente construídos, encontrando-se o carbonato de cálcio em vários graus de pureza nas formas de pedra caliza, giz, mármore e ostras. Foi usada como argamassa praticamente em cada uma das civilizações primitivas, exceto, no Egito, onde, devido ao clima completamente sêco, os rebôcos feitos com barro do Nilo e gesso foram suficientes, até que ela foi introduzida pelos Romanos.

As cales comerciais contêm várias impurezas segundo a composição da matéria prima original utilizada. As de alta pureza (90 a 95% ou mais) são conhecidas como cales ricas em cálcio e são mais apropriadas para o afresco. As que contêm de 5 a 30% de magnésia são denominadas magnesianas e também, são conhecidas como pobres ou fracas. No comércio, as variedades muito puras (95 a 98%) são denominadas graxas ou ricas. Uma análise normal aproximada das impurezas em

uma cal de gráu ótimo deverá pôr de manifesto óxidos de ferro e alumínio, sílice e magnéssia em quantidade de menos de 1% de cada uma.

Apagamento da cal — Quando se mistura a cal com água, é produzida uma reação química e o produto é o hidróxido de cal, Ca (OH), o qual é conhecido como cal apagada ou hidratada. Teóricamente, a cal pode combinar-se com a água até a quantidade de uns 32,1% de seu pêso; em realidade, admite algo menos em razão de suas impurezas. Deverá subtender-se que esta cifra é estoiquiométrica (baseada sôbre as cifras de uma equação química) e o produto resultante deverá ser teóricamente um pó sêco. A causa do calor gerado pelo apagamento da cal se evapora uma apreciável quantidade de água e, como se requer uma quantidade em excesso de água para fazer do hidrato uma pasta dispersa, coloidal, ou cimento, que tenha exatamente as corretas propriedades plásticas dele exigidas, se usa em realidade o dôbro, aproximadamente, da quantidade precipitada”. *

A cal deverá ficar em decantação em um prazo mínimo de 3 a 6 meses, alguns afrequistas preferem-na com 1 ano ou mais. As suas qualidades plásticas serão mais acentuadas, evitar-se-hão também as particulas de cal ainda ativas capazes de prejudicarem a superficie da pintura.

A AREIAS: — Êste material inerte um dos principais elementos da pintura a fresco deve merecer do pintor muralista muita atenção, mormente na cidade do Salvador em que as suas construções se abastecem da areia proveniente das antigas dunas de Itapoã, embora um pouco afastadas do mar nem por isto deixa a sua areia de estar contaminada de salitre, daí, vemos amiüdadamente edificios de construção recente com as suas paredes manchadas. Muito mais ainda são as paredes de velhos edificios, não só por causa da areia, como também, das pedras salitrosas retiradas de pedreiras maritimas. Todos os meios têm falhado para impedirem as perniciosas exudações.

O mau resultado não tardará se usada areia de qualquer ponto não muito distante da orla maritima.

* Ralph Mayer, Manual del Artista, pág. 277

A areia mais adequada para a composição da argamassa destinada ao afresco é a encontrada nos rios distantes da costa e deverá ser escolhida e examinada pelo pintor. Um dos testes mais práticos consiste em fazer um montículo de areia circulando-o por uma vala na qual coloca-se água. Depois de algumas horas, se estiver úmida é porque contem salitre, caso contrário, estará isenta d'êlo e poderá ser usada se possui as ouftras condições exigidas como sendo: grãos ponteados para que formem massa permanente e bem ligada entre si. Os grãos arredondados não facilitam a necessária liga, daí, a sua inconveniência; a finalidade da areia é eliminar um maior encolhimento durante a secagem da massa, reforçando-a e evitar também que se rache. Deverá estar livre de impurezas capazes de prejudicarem de algum modo a pintura, por isto, é aconselhável lavá-la bem estendendo-a depois para secar, estando umedecida não ligará bem com a cal. Foi usado em vez da areia o pó de mármore com a finalidade da obtenção de um fundo mais branco para participar aos pigmentos maior luminosidade, porém, esta prática não é muito aconselhável devido ao mármore ter a mesma origem calcárea, aumentará portanto a sua proporção na argamassa o que sujeitará o rebôco a rachar-se. Quando se pretende um fundo mais luminoso mistura-se a areia com o pó marmóreo, entretanto, não o achamos tão necessário, pois, simplesmente a areia combinada com a cal proporcionará uma superfície no muro bastante luminosa, principalmente se os pigmentos forem aplicados por meio de veladuras. A areia de rio frequentemente contém mica, esta deverá ser tôda retirada na lavagem; se não houver possibilidade de encontrar outra.

O pintor de afrescos deverá ter o máximo cuidado com o material, pois, d'êlo dependerá o bom resultado da pintura, caso contrário, só poderá advir mais um insucesso entre muitos a ponto do afresco ser julgado em algum tempo, como impermanente; sem verificarem as causas reais que o levaram a tão precipitado julgamento.

A argamassa: Há variações nas proporções adotadas na composição da argamassa, assim como, as camadas de rebôco. E' mais comum, nos tempos atuais, o emprêgo da primeira

camada na proporção de 3 partes de areia grossa e uma de cal, e, na segunda, a que vai receber a pintura, 2 partes de areia mais fina (peneirada) para 1 de cal. São portanto 2 camadas de rebôco, se bem manipuladas, obteremos bons resultados, e, também, com isto, faremos economia de material e tempo com resultados idênticos a um maior número de camadas. Uma coisa porém deveremos acentuar: quanto mais grossa a camada do rebôco mais umidade reterá oferecendo um maior tempo útil para a execução da pintura. A espessura normal para as duas camadas será de 1 a 1/2 centímetros para a primeira e de 1cm ou 1/2 centímetros para a segunda, de acôrdo com as exigências da parede, e, sobretudo, com as preferências do pintor.

A pasta de cal e areia deve ser amassada sem necessidade de adições sucessivas de água, mas, tão somente com a água contida na própria cal, é necessário que fique bem homogênea e macia.

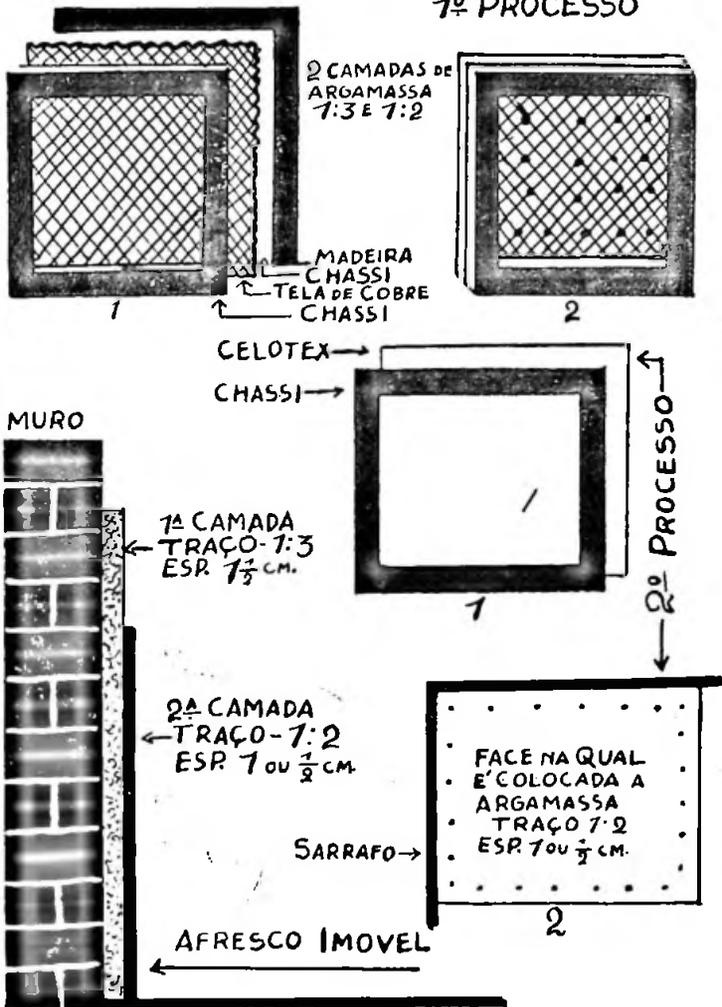
Daremos, em seguida, a maneira com que é preparada a argamassa e as camadas do rebôco aconselhadas por alguns autores, para que o interessado, fique bem a par do assunto. Recomenda Ralph Mayer: — Sobre alvenaria, usam-se 3 volumes de areia mais fina para 1 de cimento de cal; e na capa final é aplicada a cal sem areia. A prática comum do afresco difere disto em que a capa final também contém areia ou pó de mármore; também difere no modo de alisar. Geralmente na primeira capa para o afresco usam-se 3 partes de areia grossa para 1 de cal, e na segunda, ou capa rústica, 2 partes para 1 de cal; parte dela poderá ser substituída pelo pó mais grosso de mármore. A superfície da pintura usualmente é de uma parte de areia fina e 1 de cimento de cal.*

Vejamos o que nos informa Cennino Cennini: — Cal e areia; eis aqui os únicos materiais de preparação do muro para nele se pintar. Bem amassada a mistura, na proporção de duas partes de areia e uma de cal, esta deve estar bastante viva, ou seja algo recente, usado como uns quinze dias depois de haver jogado água sobre ela. Com esta argamassa, sendo

* — Ralph Mayer, Manual del Artista pags. 280 e 281

AFRESOS PORTATEIS

1º PROCESSO



a areia um pouco grossa, estende-se por igual sôbre o muro a preparação, sem alisar a superfície, que deve ficar rugosa. Convém deixar secar a preparação por largo tempo.

Quando tiver que se pôr a pintar, dever-se-á que estender sôbre a primeira capa uma segunda camada ou preparação definitiva de cal e areia; porém, desta vez, há de ser a areia mais fina e a cal deverá estar apagada por mais tempo, pois não convém que esteja demasiado viva”.*

Diz F. Perez Dolz referindo-se a Antonio Palomino, conceituado afresquista espanhol — 1653 — 1725.

Palomino “aconselha preparar o muro com a primeira camada de estuque ou argamassa de cal e areia, quatro ou seis semanas antes de iniciar a pintura. A cal deve ser apagada e a areia de boa qualidade e não argilosa, passada na peneira para o qual deve estar sêca.

As quantidades de areia e cal devem ser iguais quando se apressa a obra de pintura, porém, se pode esperar, a proporção varia e se comporá a argamassa de três partes de cal por duas de areia. A mistura se faz em uma barrica grande “onde còmodamente se pode bater e deixá-la bem banhada e coberta de água”. “E se a obra for grande, convém ter dois desses depósitos, para quando um se esgotar, ir preparando o outro.

Feita assim a mistura, deve-se batê-la todos os dias retirando-lhe primeiro com alguma vasilha aquela película de salitre que se forma em cima da água, que, para êste fim, há de ficar bem banhada e coberta de água (o todo ou a mistura); e deixando-a na mesma forma, se faz à outra a mesma diligência, e se continúa sempre com a água doce, sem deixar de embebê-la para não secar. E, desta maneira, vem a estar tão suave e purificada daquela braveza da cal, que se gasta como uma manteiga, sem ofender as côres, nem fazer aquelas mudanças de fresco a sêco, que as vezes deixa burlado ao mais técnico.” *

Ronchetti aconselha o seguinte: — “A primeira camada do rebôco, chama-se “arricciato”, compõe-se de duas partes de

* — Cennino Cennini, *Il Libro del arte* cap. LXVIII.

* — F. Perez Dolz — *Iniciacion A La Técnica de La Pintura* pags. 24 e 25

areia, passada na peneira, bem lavada e sêca, e uma de cal apagada durante um ano, empastando bem esta matéria com água, fazendo-se tanta quantidade que baste a todo o muro. Antes de applicár-se o rebôco, deve-se constantemente molhar o muro com água. A última camada da argamassa deve ser bastante fina”. *

Finalmente, daremos a palavra a Laurie que por sua vez prefere que Mrs. Sargent Florence fale sôbre o assunto. “Nas preparações dos muros tenho-me visto obrigada a basear meus métodos nas tradições transmitidas por antigos escritores, por não haver tido a fortuna de encontrar estucadores experimentados nesta classe de trabalho. Estas tradições variam enormemente; porém, a meu juízo, sua disparidade se refere muito mais ao número de capas que terão de dar-se, que as matérias usadas. Efetivamente, a argamassa com a qual se recobre o muro parece consistir sempre em uma mistura de cal graxa apagada e de um material arenoso, ao que serve aquela de aglomerante. A superfície da parede quando tem a preparação devida compõe-se geralmente de três classes distintas de argamassa, que diferem unicamente na classe do material arenoso.

A capa (1) inferior (*Trusillatio*, em italiano), de cal e tijolos quebrados (tamanho de ervilhas) ou produtos de olaria cozidos, que se assentam toscamente sôbre uns listões ou junquinhos cuidadosamente colocados, para que sirvam de base ás capas posteriores. Vem depois (2) várias capas de cal e areia (*Arricciato*), e por último (3), a mistura de cal e mármore (*Intonaco*), que é a que recebe a pintura.

“Segundo Vitruvius, uma capa de *trussillatio* era suficiente; porém em câmbio, se necessitavam, três de *arricciato* com areia, e outras tantas de *intonaco* com mármore. Provavelmente, esta preparação tão esmerada dava-se unicamente ás superfícies que haveriam de cobrir-se com as pinturas que chamamos de estilo pompeano, cuja beleza se deve em grande parte à finíssima textura da argamassa”. *

* — Giuseppe Roncheei — *Pittura Murale* pg. 35

* — A. P. Laurie, M. A., *La Practica de la Pintura*, pags. 230, 231

AS CÔRES: São de capital importância a escolha dos pigmentos destinados à pintura afresco relativamente a origem e a permanência de suas côres, devemos dar-lhes as maiores atenções, delas depende o bom resultado da pintura.

No passado era muito limitada a escala cromática, moderadamente, acha-se muito enriquecida com a descoberta de novos pigmentos cujas côres poderão ser consideradas como cales-resistentes, entre elas os cádmios, entretanto, para maior harmonia de uma composição decorativa é mais adequado limitá-la.

Todos os trabalhos preparatórios devem anteceder à pintura para que esta seja executada atendendo tão somente ao sentido estético sem a preocupação da técnica já resolvida, inclusive, os testes de permanência dos pigmentos. Na sua maioria, os autores, estranhamente não se referem a êles, talvez pela maior facilidade e honestidade com que vão vendidos os pigmentos nos países em que foram publicados seus livros, entretanto, entre nós infelizmente, não acontece o mesmo e toda a precaução será pouca.

Os testes que recomendamos são os seguintes: Hidróxido de sódio.

(soda cáustica) diluído na proporção de 1 x 30 isto é uma quantidade de soda cáustica dissolvida em 30 de água, bastará uma gota sobre uma pequena porção do pigmento para indicar se a cor altera ou não.

Outro teste: — Coloca-se cada pequena quantidade de pigmento juntamente com a cal apagada e sua água em um pequeno frasco, agitando o conjunto deixando-o depois em repouso durante alguns dias, verificando depois se houve alteração. Finalmente, o terceiro muito usado é estender num canto da parede uma camada de cal e sobre ela pintar as côres separadamente.

Indicaremos em seguida as côres que podem ser usada atualmente com segurança se de boa origem.

Branco Sangiovanni
 Negro marfim
 Negro de marte
 Azul cobalto

Violeta de marte
 Violeta de cobalto
 Oca amarela
 Amarelo de cádmio médio

Azul cerúleo	Amarelo de cádmio laranja
Azul ultramar	Amarelo de cádmio claro
Virídiam	Amarelo de Napoles
Óxido de cromo	Terra de Sena queimada
Verde de cobalto	Os óxidos de ferro vermelhos
Terra verde	Vermelhos de cádmio claro e escuro

Tôdas as citadas côres são de notavel pureza. O pintor atual que se dedicar a pintura a fresco encontrará as facilidades nas suas combinações conseguindo os matizes idênticos às outras técnicas, com as quais, os afresquistas antigos jamais poderiam obter que pudessem enriquecer as suas pinturas, contudo, devemos selecionar as côres de modo a limitar a palêta.

Os pigmentos devem ser finamente moídos para que penetrem mais na argamassa, e assim, permaneçam mais aglutinados.

O branco que será a própria cal (branco sangiovanni) não é tão necessário na fatura por transparência (Veladuras) como na aquarela; as côres dessa forma terão mais vibração, a própria parede servirá como branco, entretanto, alguém preferirá usar o branco para misturar com outras côres, diremos então, o modo de prepará-lo: como aconselha Cennini: — Faz-se com a própria cal apagada e moída com água, consegue-se uma massa que se deixa secar em pequenos pães. Uma vez sêcos, torna-se a moer bem e guardam-se em vassos, cobrindo-os de água para que não sequem. Quando precisar, retira-se o branco com uma colher de madeira colocando-o sôbre a palêta à medida que for necessitando.

Foram usados outros brancos procedentes do mármore e da casca de ovo, achamos que basta o primeiro, por adaptar-se bem ao nosso objetivo.

PINTURA: — Depois de todos os trabalhos preliminares concluídos, como sejam; esbôços, desenhos de detalhes das mais importantes partes do trabalho e as notas de côr de acôrdo com o tema preferido, tratase de concretizar na pintura o resultado de todos os estudos.

O desenho definitivo, é mais aconselhável, ser feito obedecendo às proporções do painel com a finalidade de ser declacado, uma das formas usadas para transportá-lo para o muro

é por meio de um estilete de metal ou madeira, processo preferido por Miguel Angelo. Dessa forma teremos a visão do conjunto no seu verdadeiro tamanho. Outro meio indicado é a perfuração do desenho com uma rodela giratória apropriada (estarcir) colocando-o depois sôbre o "intonaco" e com o auxilio de uma boneca de pano com um pigmento dentro, oca ou preto, bate-se com a mesma sôbre os furos de modo que penetre e atinja a parede. Retirado o papel e com um pincel fino reforça-se o desenho com a côr que o pintor preferir, assim, estará preparado a receber a pintura.

Temos preferência pelo primeiro pela comodidade e nos parecer mais indicado à técnica. Quando o trabalho for grande é preciso numerar os pedaços de papel cuidadosamente para que coincidam as juntas e dar continuidade ao desenho.

Achamos não ser contraindicada a ampliação do esbôço por meio de ampliadores, é um meio mecânico semelhante a ampliação pela quadricula, com a vantagem da economia de tempo e transferir à parede o esbôço com todas as características espontâneas peculiares a êle.

Todos os pigmentos usados, no afresco permitem efeitos transparentes quando aplicados por meio de veladuras (pouco pigmento e muita água); ao serem aplicados em várias capas ou com maior empaste (mais pigmento e pouca água) os efeitos serão mais opacos.

Um das maiores dificuldades da pintura neste caso é a diferença entre o pigmento quando úmido e ao secar-se tomando tonalidades diferentes daquelas aplicadas, por vezes, iludem ao pintor mais experimentado. "Para os antigos mestres italianos, habituados e elas desde a sua juventude e vivendo no meio da tradição dos studios, não era esta dificuldade tão grande como para nós outros; mesmo assim, não deixam de mencioná-la como um sério contratempo. Serviam-se para atenuá-la da chamada *pietra ombra*, como ainda fazem os modernos operários na Italia. E' uma pedra porôsa que, por sua propriedade de absorver rápidamentee a úndade, se-

cam imediatamente as côres nela aplicadas, evidenciando seu matiz definitivo". *

Em seguida Laurie oferece-nos uma forma do artista ficar mais seguro da côr que empregará, usada nos trabalhos da cerâmica: "Consiste simplesmente em misturar as côres em pó sôbre a pedra (que ha de estar, como os instrumentos, muito sêca) com uma moleta de cristal, triturá-los bem, depois, com a lâmina de uma espátula, que é o melhor procedimento de descobrir as impurezas que possam conter. Operando desta forma, tornam-se tão intimamente misturados os pigmentos, que se pode confiar plenamente em que o tom obtido corresponderá fielmente ao que haja de adquirir a mistura das tintas depois de sêcas sôbre o muro". *

O artista deve calcular o tamanho da fração de parede que possa executar a pintura com aproveitamento antes que seque. Poderá delatar mais o período útil molhando-a quando achar conveniênte sem os excessos que possam tornarem-se prejudiciais.

Deve-se iniciar a pintura do lado superior esquerdo, ela prosseguirá assim até a sua conclusão, sem que se manche com respingos ou outros inconvenientes que possam prejudicá-la.

Nesta classe de pintura o artista encontra recursos de fatura que lhe permitem variar, ou amoldar-se à sua sensibilidade, contanto que não seja sacrificado o seu caráter de pintura essencialmente mural, entretanto, por razões técnicas e ópticas muitos afresquistas preferiram pintar com a ponta do pincel em traços procurando a forma à semelhança da pintura a pastel quando feita em traços simples.

Outra exigência da técnica que se deve executar com a máxima perfeição, é o corte da argamassa sobranete e a sua ligação com a outra colocada na imediata jornada de trabalho. O corte deve ser feito com uma faca ou espátula inclinadamente, um pouco fora do desenho que o artista destinou a servir de limite de separação entre as várias fases de trabalho. Será mais eficiente para a ligação perfeita a conserva-

* — Laurie, La Practica de la Pintura pags. 246 e 247

ção da umidade, e, para isto, convém dar o corte definitivo no dia imediato.

Como já ficou suficientemente esclarecido, a pintura a fresco é uma técnica aquosa por excelência, sendo assim, o seu veículo é a água pura isenta de aglutinantes. O poder adesivo da película de hidróxido de cal que se forma em contacto com o ar na superfície da parede é quem faz aderir poderosamente o pigmento.

Como já vimos, a água a ser usada deve ter um certo grau de pureza, por isto a água destilada é a mais aconselhável, isto quando o pintor prefere aproveitar o fundo como branco e deseja pintar por transparência a modo da aquarela, entretanto, quando se misturam as cores com o branco Sangiiovanni como fazem os franceses e italianos, é preferível a água de cal apagada, dessa forma, a tinta seca mais rapidamente, porém, tem a tendência de cobrir superficialmente, e de participar ao conjunto uma aparência pálida ou esbranquiçada.

Uma vez terminado o trabalho procede-se a limpêza retirando-se tôdas as partículas de cal que possam estar na superfície.

Antes da secagem do afresco a pintura é sempre solúvel na água, quando é feita para ficar ao ar livre não deverá estar sujeita à chuva ou ao sol, deverá estar coberta no mínimo durante um mês. A secagem rápida da película superior, induz com facilidade ao pintor acreditar que a pintura esteja completamente sêca. Ao cabo de um mês, entretanto, o afresco começa a adquirir resistência. Os retoques quando feitos antes deste período evidenciam-se depois, mesmo sendo bem igualados os tons, porque o afresco sempre se faz mais luminoso ao secar. O mais acertado, é, se possível, evitarem-se os retoques, principalmente nos destinados ao ar livre, eles não se sustentarão por muito tempo.

Nas pinturas destinadas a interiores, os retoques poderão ser feitos com têmpera, é a pintura que mais se assemelha ao afresco.

AFRESCOS PORTATEIS: — “A idéia de pintar pequenos afrescos no estúdio de modo que possam ser transportados

e fixados em uma parede, ou de construir um mural que, pelo menos seja possível remover para outro lugar no caso em que o edifício deva ser demolido, ou destinado a outros fins, tem um precedente de considerável antiguidade. Tem-se encontrado exemplares de afrescos produzidos em Creta ha 3.000 anos e exportados às ilhas próximas. Um procedimento moderno é o de pregar uma trama de metal a um "chassi" forte de madeira, ou ferro em forma de ângulo, feito rigidamente por meio de travessões. O "chassi" torna-se suficientemente profundo, de modo que, a capa final do rebôco fique no mesmo nível e o reverso cobre-se com uma capa de recobrimento plástico ou líquido à prova de umidade, em alto grau, como o usado nas construções de edifícios. Afim de que a trama de metal fique segura ou rígida, coloca-se, às vezes, um fundo de madeira de modo a pregá-la a mesma. Como tais afrescos raras vezes estão destinados a serem transportados frequentemente, fazem-se portáteis sômente para que possam ser removidos em caso necessário, não se presta atenção ao seu grande pêso nem à sua construção dificultosa. *

Êste processo, o aprendemos com o pintor muralista moderno Camillo Egas, equatoriano, na "New Scool for Social Research," Nova Iorque. Poderá ser feito também em tamanhos menores destinados às exposições e de fácil transporte. Para a melhor compreensão faremos um resumo: Prega-se uma tela de arame de cobre entre dois "chassis" e, no reverso, cobrindo-o todo, uma placa de madeira, e, sôbre esta, pregase, de modo alternado, com prego U a tela de cobre sem que esta encoste totalmente ao fundo. Estará assim preparado o surporte para receber a primeira argamassa, traço 3x1 e sôbre ela a segunda, traço 2x1 com areia mais fina (peneirada) onde se pintará; procede-se conforme explicação anterior.

Outra forma introduzida no Brasil pelo pintor Edson Motta muito usada na Italia, a temos usado também com mais frequência, inclusive, pelos alunos da Escola de Belas Artes, por ser mais leve e de fácil construção, é o seguinte: Um "chassi" de tamanho preferido, sôbre êle prega-se em tôda a sua extensão

* — Ralph Mayer, Manuel Del Artista pag. 286



**Miguel Angelo — «A queda e a expulsão do paraíso» (detalhe).
Pintura afresco do Alto Renascimento**

**As rachaduras provocadas no afresco são com mais frequência
resultantes do mal preparo do muro**

uma placa de celotex feita de bagaços de cana, a qual é cortada nos limites do "chassi". Em volta deste a modo de moldura, um sarrafo com 1cm. de espessura por 6cm. de largura sobrando apenas 1cm. ou 1/2cm. acima do celotex onde se colocará a argamassa, não ultrapassando o nível da moldura. Aplica-se sòmente a camada que vai receber a pintura, tendo antes o cuidado de ferir com uma faca a face do celotex formado sulcos mais ou menos profundos para servirem de pega, molhando-o em seguida para depois aplicar a argamassa.

No México assistimos a pintura de uma série de murais a fresco no antigo palácio do Govérno, confiada ao conhecido pintor Diego Rivera. Preferiu êle pintar sòbre suportes móveis conforme o primeiro caso citado.

No lendário país azteca a pintura mural é usada frequentemente e o afresco é a técnica preferida, dando oportunidade aos artistas mexicanos a projetarem-se pelo mundo afora, fazendo valer a sua arte personalíssima, produto do sentimento indígena dominante que absorve os de origem estrangeira.